PAISAGENS BIOGRÁFICAS NO CREPÚSCULO OSCILANTE DA FRONTEIRA

BIOGRAPHY LANDSCAPES ON UNSTEADY TWILIGHT OF THE BORDER

Edgar Cézar Nolasco[1]

RESUMO: O ensaio visa discutir o conceito de paisagem cultural, tendo como suporte para a discussão proposta algumas manifestações culturais locais, como o livro *Onde cantam as seriemas*, de Otávio Gonçalves Gomes, e *Balaio de bugre*, de Hélio Serejo. Tal discussão terá como estofo o *locus* fronteiriço no qual se situa o Estado de Mato Grosso do Sul, sobretudo porque a articulação proposta demanda uma delimitação territorial específica.

Palavras-chave: paisagem cultural; cultura local; literatura sul-mato-grossense.

ABSTRACT: The article aims to discuss the cultural landscape concept, having as a base to this discussion some local cultural manifestation, as the book *Onde cantam as seriemas*, by Otávio Gonçalves Gomes, and *Balaio de bugre*, by Hélio Serejo. This discussion will have as a base the borderline *locus* where it is located the State of Mato Grosso do Sul, mainly because the articulation proposal demands a specific territorial delimitation.

Keywords: cultural landscape; local culture; sul-mato-grossense literature.

Parece uma gema de ovo o nosso pôr-do-sol do lado da Bolívia.
Se é tempo de chover desce um barrado escuro por toda a extensão dos Andes
e tampa a gema.
– Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem – o menino falou.
Há vestígios de nossos cantos nas conhas destes banhados.
Os homens deste lugar são uma continuação das águas.

Manoel de Barros

[1] Professor dos cursos de Graduação em Letras e do Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Campo Grande, MS – Brasil. Doutor em Literatura Comparada pela UFMG. ecnolasco@uol.com.br. É coordenador do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados – UFMS e Editor-Presidente dos CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS.

1 A BUNDA ENTORTADA DA PAISAGEM DA FRONTEIRA

A metáfora paisagística subscrita na passagem poética trata da condição na qual se encontra a paisagem sul-mato-grossense em sua situação de fronteira. A imagem do pôr-do-sol tinge as paisagens que se bifurcam na fronteira, quer elas sejam do lado de cá ou de lá. Por matizar as diferenças das paisagens do lugar, o pôr-do-sol do sul do Centro-Oeste brasileiro tem a ancestral tarefa de homogeneizar as diferenças biográficas das paisagens desse lugar que se encontra na condição de estar sempre fora do lugar. É por exercer esse trabalho natural e milenar, que a metáfora do pôr-do-sol serve feito uma luva para qualquer discussão crítica que se faça sobre a representação da paisagem sul-mato-grossense. A cor suspensa, que às vezes lembra a *gema de ovo*, de um barrado escuro que foi antes envermelhado, quase negro, ficando depois acinzentado, metaforicamente não só pode ser lida nas manifestações culturais locais à exaustão, como, de alguma forma, traduz um sentimento pungente do homem do lugar.

Como falar de paisagens implica, antes de mais nada, recortar um espaço geo-histórico territorial específico, sobretudo para que a imagem imaginária e simbólica da própria paisagem perseguida não se esboroe por entre outras imagens que chegam e saem a toda hora do lugar, nosso ensaio deter-se-á, apenas, naquelas passagens ou imagens de manifestações culturais locais (sul-mato-grossenses) que, direto ou indiretamente, aludem ao que entendemos por uma *cor local*. Exóticas, nativistas ou crioulistas, pouco importa num primeiro momento, porque o que importa mesmo é saber de que forma as manifestações selecionadas no ensaio dialogam com *o bios/locus* do local recortado. O ensaio parte da premissa de que a cor, assim como o sabor, matiza o corpo biográfico da nação localista sul-mato-grossense. É escusado dizer que, se, por um lado, cartografamos um espaço específico (MS), por outro, reiteramos que tal leitura não se restringe apenas ao espaço recortado, apesar de os exemplos serem específicos do lugar. A delimitação territorial dá-se por uma exigência teórica e também como forma de contemplar de forma mais satisfatória o olhar lançado sobre a paisagem. De acordo com o recorte crítico, mudam-se as paisagens e o que nelas encontramos, mas não se deve mudar o tom metafórico que, de alguma forma, serve de estofo para as discussões críticas sobre o assunto.

Por falar em lugar, lembramos aqui do que discute Hugo Achugar, em *Planetas sem bocas*, quando afirma que "a paisagem, que traça essas múltiplas memórias, supõe um posicionamento e um lugar específico a partir de onde se fala e a partir de onde se lê." (ACHUGAR, 2006, p. 60). Na esteira do que diz o crítico uruguaio, postulamos a ideia de que, por meio das paisagens arroladas de um determinado lugar, podemos exumar histórias memorialísticas do lugar em estudo. Nesse sentido, afirmamos ainda que escrituras localistas, que trazem em pano de fundo um risco de memória, podem ilustrar aquelas paisagens que foram emolduradas ou vencidas pelo tempo histórico. O livro *Onde cantam as seriemas*, de Otávio Gonçalves Gomes, ilustra essa discussão. A imagem paisagística que se desenha no livro está sempre envolta a uma atmosfera abandonada, *inóspita, com espigões dos cerrados, pontas de cabeceiras,*

campos com árvores rasteiras, lugar preparado para o canto da seriema. Percebe-se que há, por parte do narrador memorialista do livro, um encantamento pela natureza selvagem que, por todo a narrativa, decora com "belezas naturais" o tom descritivista e saudosista do escritor. Parodiando Luís da Câmara Cascudo, podemos dizer que o livro de Gomes retrata a paisagem natural das seriemas, afugentando histórias esquecidas e pondo em movimento outras paisagens que retornam na história do presente por meio da escritura.

Iguais ao canto da ave pernalta e andarilha do cerrado, as paisagens desconstruídas na narrativa põem em evocação uma tradição da paisagem local. Nessa direção, podemos dizer que as paisagens escriturais acompanham as mudanças históricas, políticas e culturais do lugar, sobrevivendo às intempéries das lutas e dos lutos, mesmo quando pagam com o preço de terem seu próprio *corpus* mutilado pelas mudanças do progresso industrial e tecnológico. A paisagem que sobrevive em *Onde cantam as seriemas*, ou melhor, que luta para driblar o esquecimento entre as folhas amareladas e pardas do livro, apresenta uma memória que, ao invés de *guardar um passado humilde e sedutor da região inesquecida e lida* (como queria Cascudo), quer *refundar* o passado no presente da história, como forma de mantê-lo em ação. O lugar a partir de onde se lê, a "região sulista matogrossense" (Serejo), está nutrido por múltiplas paisagens da memória, do esquecimento, da guerra, da fronteira, da zona de contato, do pôr-do-sol/sul, paisagens crioulas, por meio das quais podemos reconstruir outra história local, dependendo, apenas, do lugar de onde se mira a paisagem privilegiada na perspectiva.

Nessa direção, o escritor Hélio Serejo deu várias pistas de onde encontrar o lugar e começo para a compreensão dessas paisagens que são emblemáticas do lugar aqui denominado de Mato Grosso do Sul. Como são muitas, apontaremos apenas aquelas que, de nosso ponto de vista, retraçam a imagística do lugar cultural em questão.

As palavras biográficas, proferidas por Hélio Serejo, no início de *Balaio de bugre*, assumindo-se como um "prosador crioulo", se, por um lado, amalgamam as características intrínsecas do homem-fronteira, por outro, permitem que o balaio cultural, como a um arquivo, seja aberto e revirando de modo a revelar, de forma especular, as especificidades paisagísticas da cultura localista. "Eu vim dos ervais, meus irmãos, do fogo dos 'barbacuás', do canto triste e gemente dos 'urus', dos bailados divertidos, dos entreveros dos bolichos das estradas, do mais hirsuto da paulama seca, do pôr-do-sol campeiro, dos dutos, das encruzilhadas e das distâncias perdidas [...] Eu vim de longe, eu sou um misto de poeira de estrada, de fogo de queimada, de aboio de vaqueiro, de passarada em sarabanda festiva no romper da madrugada, de lua andeja rendilhando os campos, as matas, as canhadas, o vargedo. Sou misto, também, de índio vago, cruza-campo e trota-mundo." (SEREJO, 1992, p. 7) O escritor conclui suas palavras de prosador crioulo assumindo que sorveu, "com os olhos indagadores, essas paisagens campeiras em seus mínimos detalhes e delas me tornei escravo submisso e voluntário" (SEREJO, 1992, p. 8).

Mas, pensando na atmosfera paisagística que vai se desenhando quando pensamos a partir de um *locus* cultural específico, como é o nosso caso aqui, queremos aproximar desse traço biográfico do próprio escritor localista as figuras de "el gritón" e de o "andariego". El gritón, segundo Serejo, é uma *figura humana querida que está ligada intimamente às histórias dos ervais. Seu grito é uma página de real fulgor da grande história dos ervais*. Essa figura sertaneja, festiva e andarilha, veio dos rincões paraguaios, em busca dos ervais e se aclimatou tanto no lugar que se confundia com um filho da terra. Na esteira do que diz Serejo, *o gritador sempre foi a alma das festas da fronteira*, e seu grito era uma música bárbara que lembrava "o tropel da cavalhada no torvelinho da batalha". Se, por um lado, a música bárbara de *el gritón* lembra a alegria cultural festeira que sempre moveu a zona de fronteira, da polga ao rasqueado, por outro lado, o grito bárbaro do sertanejo também lembra o canto plangente do urutau, que ensombra a paisagem sulina tingindo com uma certa melancolia a solidão espacial que repousa no *corpus* cultural do lugar.

Por ter atravessado um dia a fronteira, *el gritón* é um tipo de andariego típico do lugar. De acordo com Serejo, "o teu destino será o de andar, aproveitando os pedaços furtivos da madrugada, o sol velado e a luminosidade do luar, que é o farol noturno de todos os trilhadores." (SEREJO, 1992, p. 115) O destino de um andariego é andar, atravessar as lonjuras do cerrado, cortar pântanos, desrespeitar fronteiras, vencer lonjuras e os seus pés, sempre a dar passadas longas, acompanham a vastidão e a expansão territorial do lugar, que historicamente reforçam os deslimites espaciais. Ao longo dos tempos, a figura nômade do andariego "deixou o seu rastro ao longo da fronteira para marcar a caminhada de inúmeros martírios", afirma-nos Serejo. Seu rastro ficou no chão histórico, áspero e duro, decalcado como uma insígnia da nação localista sul-mato-grossense. Nem com as guerras, as desavenças por terras, nem mesmo por tempestades que não respeitam limites, seu rastro biohistórico sofreu erosão. O que mais nos interessa aqui é reforçar que essa figura emblemática do lugar apareça incrustada na paisagística: "os séculos se escoarão, é certo, mas essa paisagística ficará na memória de legiões, porque as coisas incrustadas no crioulismo se tornam imperecíveis ante as pulsações do coração humano" (SEREJO, 1992, p. 116).

Lembramos aqui do livro *Passagens*, de Walter Benjamin, que, não por acaso, trata exaustivamente das paisagens de um modo geral. Benjamin abre o texto "O flâneur", dizendo que as grandes reminiscências "são uma esmola que ele (o flâneur) deixa para o viajante, que acredita poder acercar-se do *genius loci* com uma senha familiar" (BENJAMIN, 2007, p. 461). Não estamos, com isso, querendo aproximar a figura do andariego da do Flâneur, mas, sim, da figura do viajante. Desse modo, se Paris criou o tipo de flâneur, como quer Benjamin, podemos inferir que a região de fronteira sulina, com sua paisagem íngreme e seca ao mesmo tempo, criou o do andariego: um homem-fronteira que se instalou nessa condição de entremeio, fazendo do lugar a terra prometida do andarilho, "a paisagem construída de pura vida" (BENJAMIN, 2007, p. 262). Podemos dizer que a paisagem

conduz o andarilho/viajante localista (flâneur benjaminiano) *em direção a um tempo que desapareceu* (p. 461): *um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser mais seu próprio passado, seu passado particular*. Esse passado, entretanto, conforme nos ensina Benjamin, permanece o tempo de uma infância, de uma origem para sempre extraviada. Por mais contraditório que possa parecer, esse mesmo passado é sempre o tempo da vida *vivida* do andariego no lugar. Se, como diz Benjamin, a cidade se transforma em paisagem para o flâneur, podemos dizer que o descampado, a condição mesma de andarilho na vastidão do espaço do cerrado, a condição de fronteiridade, de homem transculturador, borda a paisagem de cujo desenho esse sujeito está condenado a fazer parte do todo. Paisagem detentora de uma "embriaguez anamnésica", da qual o viajante faz parte por meio de algo experienciado e vivido, permite ao outro que passa, que analisa criticamente, reconstruir toda uma história, toda uma vida. Lendo pelo avesso a dialética da *flânerie* de Benjamin, pensaríamos numa dialética da paisagem: de um lado, o homem-fronteira que olha e é olhado pelo outro, inclusive pela própria paisagem, como um verdadeiro andariego, ou contrabandista de lugares; de outro, esse homem fronteira que dificilmente pode ser encontrado, pela amplidão do espaço, o para sempre escondido, por estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Ressalvadas algumas poucas diferenças, é essa dialética que se desenvolve e se encontra no homem da fronteira sulista sem lei. Aqui, nessa banda do país onde o pôr-do-sol mais parece a gema de um ovo que ancestralmente entorta a bunda a paisagem, a suposta figura do *flâneur* esta condenada a assumir a roupagem do viajante que tem por destino errar por dentro e por fora de um lugar incontornável.

Fazendo alusão à música bárbara de "el griton" mencionada a pouco, lembramos que, para Benjamin, "a barbárie está inserida no próprio conceito de cultura: como conceito de um tesouro de valores considerado de forma independente, não do processo de produção no qual nasceram os valores, mas do processo no qual eles sobrevivem" (BENJAMIN, 2007, p. 509). Tão importantes quanto os conceitos de hibridação, transculturação e fronteira, os conceitos de bárbaro e selvagem migram da estampa paisagística e colam-se no conceito de cultura que o *locus* em discussão demanda.

Sobre a paisagem no século XIX, Benjamin diz que aquela paisagem profundamente transformada permanece visível até hoje, pelo menos em seus rastros: "ela foi formada pela estrada de ferro... Os lugares onde se concentra essa paisagem histórica são aqueles em que montanha e túnel, desfiladeiro e viaduto, torrente e teleférico, rio e ponte de ferro... revelam seu parentesco..." (BENJAMIN, 2007, p. 520). O filósofo está pensando em progresso e história. Aqui podemos nos lembrar, mesmo que metaforicamente, da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e a forma como ela cortou de ponta a ponta a paisagem dessa região do país, em direção à fronteira. Progresso e atraso, migrantes e emigrantes, dentro e fora, imbricam-se quase que fundindo paisagem e natureza. O trem de ferro não desaparece na paisagem em prol da natureza; muito pelo contrário, o trem de ferro sobrevive na

paisagem para além da natureza, por ser a paisagem de fundo histórico e cultural. É essa paisagem que tinge nossa vida do começo ao fim. Nesse sentido, podemos dizer que a paisagem, na qual se inscreve nossa *pertença*, deixou imagens de si mesma inscritas em nossos próprios corpos (Cf BENJAMIN, 2007, p. 520-524). Podemos dizer também que não há declínio das paisagens, mas uma súbita reviravolta (às vezes lenta e suspensa como o pôr-do-sol do lugar). De uma hora para a outra, elas se transformam na forma que molda a imagem que temos do lugar. Aqui o presente reflete seu passado mais recente. A fisionomia da paisagem crioula sul-mato-grossense encontra-se encravada no coração das produções culturais, como forma de lembrar um diálogo e uma ruptura com a tradição cultural do país. O andariego *gritón* é a figura emblemática dessa paisagem bárbara e selvagem, que se move para além dos limites da régua.

Delineada a imagem biográfica desse andariego crioulo, resta-nos agora abrir seu *balaio de "bugre"* cultural, na tentativa detetivesca de saber o que nele pode ser encontrado. De início, e em meio aos *inutensílios* que velam a vida desse sujeito do lugar, encontramos um "poronguito". O porongo nativo, fronteiriço e crioulo descrito por Serejo serve para ilustrar a paisagem local aqui encontrada, com todas suas matizes do lugar e especificidades. Nasce nas capoeiras e se esparrama pelo chão crioulo, até servir de utensílio doméstico para o sertanejo. Além de ter mil e uma utilidades, o porongo, tal qual um arquivo, guarda a história crioula do local, a qual precisa hoje ser aberta e posta em circulação na cultura nacional. De acordo com Serejo, o "poronguito é de raça anã mesmo" (SEREJO, 1992, p. 14), talvez como estratégia para não perder a "belezura do formato". Também, talvez, por ser nativo, crioulo de natureza, "verídico, portanto, sem mistura alguma de 'cria de fora'", adverte-nos Serejo. Tal estratégia pode esconder uma forma de sobrevivência dessa parte excluída da cultura. O crioulismo entranhado na cultura sul-mato-grossense sugere que há uma raça anã que um dia pode vir reivindicar o direito o grito, como certa vez vaticinara Clarice Lispector ao discutir a condição dos marginalizados e excluídos da sociedade em *A hora da estrela*. Se o crioulismo está preso a uma essência cultural local, como sugere Serejo, coloca-se aí uma questão sobre a qual devemos nos deter criticamente, ao invés de simplesmente ignorar esse traço que subsiste arraigado nas manifestações culturais locais dessa zona de fronteira. Para Serejo, "viver o crioulismo é o cristão tornar-se guri novamente. Guri de invencionices e muitas artes, pelos campos verdes, lombadas e chapadões ornados de capim nativo" (SEREJO, 1992, p. 16). A aproximação do crioulismo ao guri/criança dá-se porque, antes, o escritor lembra-nos que o poronguito não cresce para continuar a encantar as crianças e os velhos, e que as crianças têm o costume de fazer "juntas de bois" e "boiadas" com os poronguitos. A brincadeira infantil pode ser associada ao jogo do *fort/da* de Freud: quanto mais jogamos, tiramos a presença do traço do crioulismo como parte formadora de nossa cultura, mais esse traço retorna no presente da História. Ou seja, não tem como distender, ou enrolar esse carretel cultural sem passar pelo traço de um crioulismo nativo que se inscreveu no corpo das produções

culturais. É nesse sentido que queremos entender que a paisagem local resgata e preserva traços de um nativismo que, antes de ser tachado de piegas, deve ser entendido como especificidade fundacional da cultura fronteiriça em questão. O tempo histórico passa de forma inexorável, a memória trabalha para o esquecimento, mas culturalmente deve-se lutar para que não se apague da memória a *paisagem crioula* que ficou engastada no coração do caboclo. Essa paisagem crioula sobreviveu na vasta produção intelectual nativista de Hélio Serejo e, nesse sentido, suas palavras transferenciais confirmam a relação: "jamais dela me separei./ O seu crioulismo vive em mim./ Morrerei com ela" (SEREJO, 1992, p. 28).

Além do "poronguito" encontrado no balaio cultural do sujeito andariego da fronteira, vamos encontrar também um "couro seco de vaca". Metaforicamente esse couro pode ser compreendido como o mapa enrugado da tradição histórica do crioulismo do lugar. De forma bastante biográfica, Serejo confessa que em seu "balaio de bugre" encontram-se guardadas as "nossas relíquias campesinas", os retalhos da tradição que, com o tempo, se transformarão em crônicas por ele. É curioso observar que o escritor abre essa crônica mostrando-nos que nossa compreensão pelo que se entende por crioulismo vem de dentro da América Latina. Diz ele: "o primeiro, no continente sulamericano, a 'escarificar' o assunto __ farpa viva do crioulismo __ foi, em qualquer contestação, o laborioso investigador xucro uruguaio, Roman Fontan Lemes, autor laureado de "Tolvaneras crioullas", "Perfiles", "Trenzas y estacas", "Guasquiando", "Montoneras", fascinantes *cuentas crioullos*, tantos outros retalhos da tradição" (SEREJO, 1992, p. 34). O curioso é que Serejo, ao comparar nossa "charrua", isto é, nossa vivência no campo, *a vida a lo largo* em nosso desbeiçado "balaio de bugre", com o encontrado nos tratado de Lemes sobre o crioulismo, constata que o nosso crioulismo apresenta-se diferente daquele conceitualmente, posto que este propõe outro ângulo, "com um "xucrismo", mais latente, mais vivo, fora e dentro da crendice matuta" (SEREJO, 1992, p. 34). Nesse sentido, ao compararmos o couro seco de vaca brasileiro com o nosso xucrismo, que se revestiu de fiel roupagem nacional, constatamos que, dentro de uma cultura hegemônica que imperou e impera por aqui, nosso crioulismo *foi jogado fora como coisa inútil*, deixado ao relento, *engruvinhando*-se de forma a ficar retorcido nas pontas. Exposto, conforme o couro ia se engruvinhando, em seu "emboco" alinhavam-se figuras e parecenças das mais variadas possíveis: "sapo, boi de carro, chicote, cabeça de porco, estrada funda, piquete, lua, galo cantando, cobra enrolada, etc." (SEREJO, 1992, p. 34). Serejo propõe uma relação de semelhança entre a teia de retorcidos e "inchaços", que foram originando estampas e moldes excêntricos, e a paisagem localista, ou seja, de modo especular o couro e suas entranhas redesenham a paisagem cultural local em alto-relevo. "Adivinhar" os desenhos imaginários que se formavam na carcaça do couro esturricado tornou-se, na cultura, uma prática dos "advinhadores" residentes nos lugarejos da região sulista do estado. O próprio escritor confessa que foi ver algumas vezes adivinhações em couro seco e que, por conta dessa "vivência sertaneja", alguns colecionadores, inclusive, passaram "a colecionar figuras que eram pregadas,

com 'grude de trigo', nas paredes de seu quarto" (SEREJO, 1992, p. 35). Queremos propor que, em vista dessa coleção da história local por meio de fragmentos, resta à crítica local abrir esse arquivo e pôr essas figuras em movimento. A paisagem cultural, de forma especular, encena essas figuras, tal qual uma brincadeira chinesa. De acordo com Serejo, o guapo índio uruguaio Román Lemes, "Hermano mui querido de avanzo em busca de las tradiciones campesinas e del costrumbrismo, afirmava que o couro seco da vaca 'quedava mejor para la advinhación, quando estaba bien arrugadisto'" (SEREJO, 1992, p. 36). As "rugas" variegadas e sempre desiguais, que se formavam no "embocado" do couro seco constituindo figuras, também esboçavam a hibridização multicultural que constitui a cultura fronteiriça. Conclui Serejo que "couro seco de vaca é raiz do crioulismo, farpa da tradição, trança do nativismo e chispaço do folclore" (SEREJO, 1992, p. 36).

As figuras do "povuero" e do galponeiro, encontradas dentro do balaio cultural, ajudam-nos também a compreender melhor a biografia cultural do próprio homem andariego do cerrado. De acordo com Serejo, ninguém adora mais a sua terra do que o "povuero". Em sua crônica, o autor discute a figura do "povoero" de nascença, aquele que é dono zeloso do chão batido, literalmente um escravo da terra. Trata-se aí daquele homem do lugar, nativo por excelência. Mas a figura do povuero não se restringe, apenas, àquele que nasceu no local. Um andarilho vindo de fora pode se tornar um povoero com o tempo e a vivência. Esse migrante, conforme vai contribuindo como progresso do estado, vai se tornando um povoero, "por gosto e satisfação, uma vez que nutre o desejo patriótico de entrar com sua parcela desenvolvimentista" (SEREJO, 1992, p. 42). Quer seja um povuero do lugar ou vindo de fora, seu destino é o de estar e viver fascinado pelas paisagens crioulas. É nesse sentido que um povuero faz parte da história do xucrismo, na medida em que ajuda a construir a pátria charrua.

O galponeiro também é uma imagem autêntica do crioulismo. Como ao povuero, o galponeiro é a estampa, a paisagem/imagem das distâncias que não têm fim, é o símbolo das vivências charruas é, como bem reitera Serejo, "a estátua aragana do xucrismo" (SEREJO, 1992, p. 52). Se, por um lado, as figuras do povuero e do galponeiro metaforizam a condição daquele viajante andariego que tem por destino o de errar pelo sertão, representando, por meio de sua própria figura, a vastidão espacial do lugar e sua solidão, por outro, desenham a paisagem da tradição localista. Nesse sentido, a descrição de um galpão, enquanto um lugar que preserva os ícones da tradição, ajuda-nos a compreender as paisagens que vão se formando em torno e dentro dele, já que um galpão é o mundo dessa figura andariega da cultura crioula: "o peitoril da janela [do galpão] para a volta ao passado no sonhar cismarento com suspiros entrecortados de recordações; galpão é o rancho de todos, dos nativos, estradeiros e 'rumbeadores' sem destino certo; é o teto que agasalha , mas que serve também de palco para bochinchadas, entreveros e peleias de vinganmças; galpão é o abrigo terno dos mascate, condutor de tropilhas, campeiro, índio, contrabandistas, carreteiro, corre-mundo, 'andariego' e do casal amoroso que voltou de festança e quer

fazer uma 'parada de descansa', para recuperar forças, a fim de dar prosseguimento à marcha rumo a morada, mesmo enfrentando a canícula ou a jereré encabulante" (SEREJO, 1992, p. 52). O galpão é um marco, uma paisagem estacada, no meio do mundo, da tradição localista. O espaço de um galpão, assim como a um arquivo, vela as histórias e as línguas de um povo galponero que para sempre deixou a impressão de que veio de longe, ao mesmo tempo em que parece que nunca deixou seu lugar para trás. Aberto para todos os lados, um galpão (arquivo) não respeita fronteiras, misturas as tradições vizinhas, contrabandeia falares e abriga todos os povos vizinhos e vindos de longe. Se, por um lado, um galponero, como um anfitrião, recebe até mesmo um desconhecido pela porta dos fundos, por outro, o gesto de viver "siempre fregano las manos" mostra o povo bravo que é, "sinal certo de que, a qualquer momento, pode enfrentar o perigo, usando este ou aquele tipo de arma, sem precisar pedir ajuda al juez supremo del cielo" (SEREJO, 1992, p. 53).

Tendo em pano de fundo todos as figuras icônicas arquivadas no balaio cultural da cultura sulina, como o andariego, "el gritón", o viajante, o "poronguito", o "couro seco de vaca", o "povuero", entre tantas outras, encontramos, em formação, uma paisagem nativa, selvagem e bárbara que emoldura a poética do cerrado; *é a beleza rude estampada na tarde em declínio,* a melancolia do pôr-do-sol descambando por sobre a fronteira sem bordas; é a fascinação crioula que nos fala perto do coração selvagem da cultura local. Ilustra, mesmo que pelo avesso, o que Serejo diz sobre uma "ranchada ervateira": representa "uma época em que o 'homem era escravo do homem', em que dominava a lei do mais forte e em que, saia com vida aquele que primeiro apertava o gatilho! Mas isso pouco importa! Você foi edificada com lágrimas e teve o seu batismo com sangue, porém, com isso não será desmerecida. Era da época. Para se construir era necessário aniquilar, destruir, arrasar..." (SEREJO, 1992, p. 37). Esse lado bárbaro e selvagem que atravessa a fala do escritor, ressalvadas todas as diferenças epocais, culturais e históricas, ainda pode ser encontrado na lei que move a zona de contato da fronteira oeste do estado neste século XXI. Há ainda brigas silenciosas por terras, e cercas de madeira de lei são alteradas dos limites na calada da noite. O pôr-do-sol sanguinolento que resiste às próprias intempéries não deixa de aludir, metaforicamente, às guerras históricas do passado e aos entreveros envolvendo nações subalternas locais. Apesar de todas as possíveis semelhanças, uma diferença se impõe: se, antes, *para construir era necessário aniquilar, destruir e arrasar,* hoje, com o mundo globalizado e transnacional, os problemas que se impõem são de outra *natureza.* Nesse tocante, é difícil saber quem pratica mais as injustiças sociais. Em todo caso, em meio ao progresso avassalador e a um campo desolado, restou uma paisagem poética de uma carcaça ervateira suspensa no centro da literatura crioula de um *caraí* que atendia pelo nome de Hélio Serejo.

2 SOB O OLHAR DAS PAISAGENS SUBALTERNAS

> Quando alguém viveu um bom tempo em determinada cultura e fez esforços frequentes no estudo de suas origens e do percurso de seu desenvolvimento, chega o dia em que também sente a tentação de voltar o olhar na outra direção e perguntar qual o destino que aguarda essa cultura e por quais transformações ela está destinada a passar.
>
> FREUD. *O futuro de uma ilusão*, p. 35

Mexer no balaio literário e memorialístico de escritores como Otávio Gonçalves Gomes e Hélio Serejo equivale a buscar entender melhor a zona de contato na qual estamos inseridos nessa fronteira que, a seu modo, faz suas próprias leis. Estamos tomando emprestada a expressão "zona de contacto" a Mary L. Pratt que, em seu livro *Os olhos do império*, diz que o conceito refere-se ao espaço no qual "pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contacto umas com as outras e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada" (PRATT, 1999, p. 31). A zona de fronteira que constitui o espaço que aproxima o estado de Mato Grosso do Sul dos países lindeiros Bolívia e Paraguai ilustra o conceito de Pratt, uma vez que nesse lugar fronteiriço, povos, que têm diferentes histórias locais e línguas completamente diferentes entre si, entram num diálogo transculturador, estabelecendo relações que quase sempre são apaziguadoras. Não estamos querendo dizer com isso que há uma amizade fraterna. Pelo contrário, há uma amizade instaurada no crivo da "boa distância", marcada pela separação e pelo respeito mútuos. Há um acordo tácito instaurado entre as diferenças culturais, como que sinalizando até onde cada nação pode ir. Nesse sentido, os contatos entre os diferentes povos são mais velados do que aparentemente possam parecer. Se, por um lado, há uma mistura cultural visível, ou não tão visível assim, mas que aproxima todos na diferença, por outro lado, há uma resistência cultural e, sobretudo, social que impede qualquer maior aproximação entre os povos. Ignorância preconceituosa ainda é uma palavra de ordem quando se trata da zona de contato da fronteira sulina que, só na aparência, desenha a paisagem de livre-arbítrio entre os povos que especificam o lugar. Na verdade, a aproximação entre as pessoas subalternas, marginalizadas, que migram por entre as fronteiras, só se torna real na medida em que ambas sofrem das mesmas injustiças, repressões e desigualdades de toda sorte. Essa travessia de *homeless*, sem pátria e sem terra, desempregados *ad aeternum* corrobora, infelizmente, aquela figura andariega da fronteira. Não por acaso, Pratt aproxima o conceito "zona de contato" ao de "fronteira colonial", na tentativa de se "invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por descontinuidades históricas e geográficas cujas trajetórias agora se cruzam" (PRATT, 1999, p. 32). Nessa "perspectiva de contato", os *olhos da paisagem imperial* põem em relevo a problematização de como os sujeitos subalternos da fronteira são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros. A paisagem que,

nesse sentido, é política e social, propõe uma discussão entre os homens-fronteiras, os *frâneurs* da fronteira, os andarilhos que andam sem rumo certo, perdidos que estão na imensidão descomunal do planalto central, não em termos de separação ou segregação entre eles, mas em termos de uma "vivência" em comum na diferença, rechaçando, por sua vez, as relações radicalmente assimétricas de poder que na maioria das vezes estruturam a paisagem estatal, política e tecnológica que encobre as paisagens subalternas que tentam resistir ao poder.

Ilustra essa voz subalterna, que teima em resistir em meio a uma paisagem hegemônica, as músicas cantadas pelo quarteto Brô Mc's, primeiro grupo de rap indígena do país. Conforme se lê no encarte do CD, o trabalho é fruto de uma oficina realizada na aldeia indígena Jaguapiru Bororó localizada em Dourados (MS), "onde os jovens indígenas utilizam o Rap como instrumento para retratar suas realidades e divulgar sua cultura para o mundo." Tirante um tom religioso e catequizador que se destoa nas letras, as músicas, no geral, pontuam o lugar de onde esse sujeito marginalizado e predominantemente excluído, o indígena, tenta impor sua voz ao outro. Dentro e fora das músicas, depreendemos uma paisagem desoladora, atravessada pelo desrespeito e pelo abandono do poder público, na qual, mesmo assim, encontramos o sujeito subalterno cantando que "vive em mim a esperança de uma nova vida" ("A vida que eu levo"). Nessa toada de um rap que beira o desespero e o lamento, em "Eju orendive" há um pedido de bravura e coragem no qual a "aldeia unida mostra a cara": ocorre aí um desejo desse sujeito subalterno inscrever-se na sociedade sumariamente excludente. Nesse caso, as paisagens quase que não se tocam, tantas e tão grandes são as diferenças culturais. O espaço é quase o mesmo, tão próximas as realidades se encontram um da outra. Todavia há uma barragem que impede um contato entre ambas. Em "humildade", música da terceira faixa, como já sugere o título, é decantado por antecipação o preconceito e o racismo contra o rap indígena, como se a ele estivesse facultado o lugar subalterno por excelência. Uma voz gutural e esperançosa rebate cantando que "o rap é meu atalho para sair da decadência." E esse atalho cultural se dá por meio de letras que relatam o dia-a-dia desse povo que vive circunscrito a um espaço minimalista territorialmente falando. Também em "Humildade" encontramos uma verdadeira repreensão ao intelectual que pensa que pode falar pelo outro (nesse caso o indígena), esquecendo-se de que a subalternidade é uma questão da ordem da representação, que implica sempre um falar *sobre* e *por* o outro. Ao intelectual, de um modo geral, está facultado a falar *sobre*, nunca *pelo* outro: "nunca pisou na reserva, não conhece a nossa história, mas sai por aí falando um monte de lorotas." O desrespeito por histórias sufocadas e paisagens subalternas, e o invencionismo de lorotas, podem contribuir para a construção de histórias e paisagens hegemônicas e "*verdadeiras*." Trabalhando em prol de uma memória desarquiviolítica, a letra de "Humildade" canta a "memória dos desaparecidos e das terras roubadas", lembrando a todos que o espaço desse povo é um "território sagrado", que precisa de respeito. Diríamos que não é apenas o espaço do outro que precisa ser respeitado, mas o próprio outro enquanto *diferença*.

A letra de "É lutar pra vencer" discute essa questão. De um modo geral, o grupo Brô Mc's canta para que a história de seu povo não se esvaia; canta a história reprimida desse povo que retorna sem nunca ter ido; canta sua vida num gênero (rap), por mais contraditório que possa parecer, de música popular e eminentemente urbano, como modo de declamar sua vida de forma rápida e ritmada, para que todos que a escutem possam guardá-la na memória. Em "terra vermelha", da penúltima faixa, os *rap*pistas indígenas cantam o sangue derramado na história, retomam a questão belicosa com os latifundiários, a questão sagrada da terra, fazendo jus ao vermelho que se derrama na terra deixada para trás, à imagem estampada na capa do CD (lenço vermelho e face com risco vermelho e preto) e, sobretudo, à paisagem crepuscular do lugar das diferenças na qual todos estamos inseridos.

Entre bárbara e selvagem, a paisagem cultural sul-mato-grossense propõe infinitas imagens que não podem ser compreendidas sem que se leve em conta as diferenças étnicas e culturais – atravessadas pelas injustiças sociais e políticas – que especificam o espaço em questão.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*: roteiro para uma excursão poética no pantanal. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Coleção de areia*. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CD Brô MC`S.

GOMES, Otávio Gonçalves. *Onde cantam as seriemas*. 2. ed. São Paulo: Vaner Bícego, 1988.

LOPES, Denílson. *A delicadeza*: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Finatec, 2007.

_____. Notas sobre crítica e paisagens transculturais. In: *Cadernos de Estudos Culturais*: crítica contemporânea. Campo Grande: Editora UFMS, v. 2, n.3, p. 21-28, jan./jun. 2010.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / Projetos globais*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NOLASCO, Edgar Cézar. Luto e melancolia no canto da seriema do cerrado: por uma identidade da crítica cultural local. In: *Cadernos de Estudos Culturais*: crítica contemporânea. Campo Grande: Editora UFMS, v. 2, n.3, p. 29-49, jan./jun. 2010.

PRATT, Mary Louse. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Trad. de Jésio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru/SP: EDUSC, 1999.

SEREJO, Hélio. *Balaio de bugre*: edição especial. Tupã: Cingral, 1992.

_____. *De galpão em galpão*. Presidente Venceslau: [s.n., s.d].

_____. *Fogo de angico*. Presidente Venceslau: [s.n.], 1978.